О первой дружбе, о первой пьесе

Александр Крон

SHOUT
SHARE
IT

- Крон Александр

Крон Александр
О первой дружбе, о первой пьесе

Александр Александрович Крон

О первой дружбе, о первой пьесе...

Статья

Свою первую пьесу - "Винтовка № 492116" - я написал в 1929 году, сорок лет назад.

Под словом "первая" я подразумеваю первую, пошедшую на профессиональной сцене. Писал я, конечно, и раньше.

На всех изданиях "Винтовки" стоит посвящение: "Памяти дорогого друга Валентина Кукушкина, комсомольца-драматурга".

Мы начинали вместе.

С Валей Кукушкиным мы были дружны так, как дружат только в юности. Братьев ни у него, ни у меня не было, и мы были ближе, чем братья, ибо братьев по крови не выбирают, а наше братство было добровольным. Зародилось оно еще в годы гражданской войны. И Валя и я были в то время питомцами школы-колонии при Биостанции юных натуралистов в Сокольниках. Биостанция существует и поныне, а школы-колонии больше нет. Колония эта, созданная в самое тяжелое для Советской республики время, была учреждением поистине новаторским; я мог бы многое рассказать о том, что дает формирующемуся сознанию ребенка соприкосновение с живой природой, о быте и нравах колонистов, о нашем самоуправлении и о наших педагогах, но не в этом сейчас моя задача. Скажу только, что увлечение биологией и другими точными науками не только не препятствовало, но, на мой взгляд, способствовало тяге колонистов к литературе и искусству. Ребята запоем читали книги - прозу и стихи, многие пели и рисовали, театром же увлекались почти все.

Билеты в ту пору не составляли проблемы, мы ходили бесплатно. Проблемой были транспорт и обувь. Чтобы добраться до центра города, надо было ехать на двух трамваях, а трамваи ходили редко и были так переполнены, что приходилось с риском для жизни висеть, держась за поручни, или же "ехать на колбасе", то есть прицепившись к вагону сзади и держась за соединительный тормозной шланг. Мы предпочитали ходить пешком. Способ этот был медленнее и утомительнее, зато вернее. Впрочем, у него был еще один существенный недостаток: обувь так и горела. Но выход находился и тут: летом мы отправлялись в театр босиком, неся связанные башмаки на плече, и надевали их

только перед окошечком администратора. Были среди нас поклонники Первой студии Художественного театра, но большинство склонялось к Театру Мейерхольда. Вообще большая часть колонистов тяготела к левому искусству, недаром на знамени колонии было нашито, один над другим, три прямоугольника, на которых значилось: "Леф. Дарвинизм. Марксизм". Другими словами - левый фронт в искусстве, дарвинизм в биологии, марксизм в общественной жизни. Слова "ленинизм" тогда еще не было.

Театр Мейерхольда привлекал нас еще и потому, что он был демократичнее, нам больше нравилась обнаженная кирпичная стена в глубине мейерхольдовской сцены, чем заглушающие шаг мягкие студийные половики. В мейерхольдовский театр нас пропускали беспрепятственно и в любом количестве, никто не говорил, что нам рано смотреть "Великодушного рогоносца", никто не обращал внимания на наш деревенский вид, мы находились под высоким покровительством самого Мастера.

Так называли Мейерхольда в театре, так называли его и мы.

Впервые я увидел Всеволода Эмильевича во время одного из таких походов. Не помню почему, но нас не пропускали. Новички, в том числе и я, приуныли, но понаторевшие в театральных делах вожаки решили не сдаваться и требовали Мастера. Спектакль уже начинался, когда он вдруг показался на лестнице. На нем была "униформа" - нечто вроде прозодежды из грубой ткани. Двигался он с удивительной легкостью, каждое его движение поражало. Увидев нас, он сделал знак рукой - пропустить! - и когда мы, счастливые, устремились внутрь театра, кинул вдогонку: "Во втором антракте приходите разговаривать".

Не помню, что мы смотрели в тот вечер. Кажется, "Землю дыбом". По дощатому настилу на сцену въезжали мотоциклы, в зрительный зал был наведен пулемет, артист, игравший кайзера, садился на стоявший посереди сцены большой ночной горшок с императорским гербом. Это нравилось не всем. Некоторые зрители, сидевшие в первых рядах партера, демонстративно пожимали плечами, а когда начиналась пальба, зажимали уши. В первом антракте мы сцепились с кем-то, спросившим: "Неужели вам нравится весь этот балаган?", а во втором, поджав ноги, чинно сидели в кабинете Мастера и изливали ему свои восторги. Впрочем, были у нас и критические замечания:

- Скажите, Всеволод Эмильевич, почему у вас на сцене все такое революционное, а в фойе всё как при старом режиме?

- Ну например?

- Например, буфет. Ходят парочками всякие буржуи. А нашему брату и ткнуться некуда...

- Так что же вы предлагаете?

- А что, если поставить в фойе кобылу и параллельные брусья, чтобы было где поразмяться. Слабо?

Мейерхольд развеселился:

- А что? Это идея.

И параллельные брусья были поставлены. Мы убедились в этом, придя в следующий раз.

Мейерхольду мы с Валькой остались верны навсегда. Ибо нельзя же считать изменой, что мы, посмотрев "Принцессу Брамбиллу", увлеклись красочным, пронизанным музыкой искусством Московского Камерного театра. Искусство Таирова было совсем иным, чем искусство Мейерхольда, но, как видно, наряду с потребностью в суровом публицистически остром зрелище, в наших детских душах жила потребность в сказке, в яркой театральной феерии. Наше увлечение не осталось незамеченным, и на первых порах мы терпели немалые поношения от ортодоксальных мейерхольдовцев. Нас с Валькой звали "комерные", не "камерные", а именно "комерные" - оттенок, придававший прозвищу особую язвительность. Но мы не сдавались, и постепенно у нас появились сторонники, в том числе такие сильные, как Витя Ганшин. Виктор Никонович Ганшин, впоследствии актер и режиссер Камерного театра, был в то время практикантом на Биостанции и пользовался в колонии большим авторитетом, - он хорошо рисовал, писал красками, а в спектаклях нашего драмкружка играл все главные роли. Особенно хорош он был в роли рыбака Геэрта в драме Гейерманса "Гибель "Надежды". Спектакль был самый традиционный, с кулисами и занавесом, чувствовалось влияние спектакля Первой студии МХТ. Младшего брата Баренда играл Валентин, а мне была поручена почти бессловесная роль нищего скрипача, к слову сказать, вполне соответствовавшая моим более чем скромным актерским способностям.

Но в постановках вроде "Гибели "Надежды" могла быть занята лишь незначительная часть желающих играть, а зрительный зал был слишком тесен, чтоб вместить всех желающих смотреть. Ободренные первыми успехами, мы всё решительнее стали подумывать о массовом действе, участниками которого могла быть вся колония, а зрителями - все окрестные школы и даже взрослые рабочие с "Красного богатыря". Для такого спектакля нужна была пьеса совсем особого рода. Весь вопрос был в том, где найти такую пьесу. Ее попросту не существовало.

Выход из положения подсказал наш руководитель Борис Самойлович Перес. Он предложил сочинить эту пьесу своими силами, а поскольку никто из нас в отдельности этого не умел,

сочинить ее коллективно. Под руководством Бориса Самойловича была создана авторская группа, куда вошли и мы с Валькой. Пьеса рождалась в яростных спорах. Не возьмусь даже вкратце пересказать ее содержание, помню, что в ней участвовали русские рабочие и английский пролетариат, а также сатирические фигуры капиталистов, в том числе лорд Керосин (намек на Керзона) и мистер Бензин. Называлась пьеса вполне в духе времени: "На красных крыльях круче вверх!"

Спектакль имел огромный успех. Играли пьесу под открытым небом, во дворе колонии, действие развивалось на трех площадках одновременно: капиталисты на балконе, английские рабочие внизу, а советские люди на просторном каменном крыльце главного здания. Публика, среди которой было много взрослых рабочих, сидела на бревнах, бревен не хватило, и многие выстояли весь спектакль на ногах. Через несколько дней спектакль пришлось повторить, на этот раз народу было еще больше, из города приехали представители центральных газет и самый дорогой гость - В.Э.Мейерхольд. "Правда" и "Известия" напечатали о нашем спектакле большие рецензии, и мы с Валькой впервые задумались, не пойти ли нам по театральной линии. Мы прекрасно знали, что никто нас за это не осудит. Далеко не все питомцы Биостанции становились впоследствии натуралистами, и наши руководители справедливо полагали, что полученные в колонии знания полезны для человека любой профессии. Нас беспокоило не это. Обе профессии - и биология и театр казались нам слишком мирными и, так сказать, побочными.

- Такие люди, как мы с тобой, - сказал Валька, - должны готовить себя к революционной деятельности. Мировая революция нас ждать не будет. Надо пойти на производство, чтобы приобрести пролетарскую закалку. А дальше видно будет. Пойдем, куда пошлют. Искусство - прекрасная вещь, но заниматься им надо только в свободное время.

Этот разговор еще больше укрепил нашу дружбу. Мы не давали друг другу никаких обетов, не клялись в верности, всякие обеты и клятвы нам казались смешными. Мы были неразлучны и откровенны, делиться впечатлениями дня и советоваться по любому поводу было для нас необходимостью. Наша дружба была равной в том смысле, что никто из нас не властвовал и не верховодил, но это не значит, что никто из нас не обладал влиянием на другого. Наоборот, это влияние было очень сильным, и были области, в которых мы почти беспрекословно подчинялись друг другу. На протяжении многих лет Валька полушутя называл меня "отцом", я же говорил ему "сын мой" и даже "непутевый сын мой". Все это нисколько не

свидетельствовало о моем главенстве, а лишь о том, что мне, как более рассудительному, предоставлялись родительские права во всех случаях, когда Вальку заносило, а заносило его часто. С ним всегда что-нибудь случалось. Подводил бурный темперамент, - добрый от природы, он легко впадал в ярость. К тому же он был влюбчив и непостоянен, каждое увлечение казалось ему роковым и вызывало желание совершить какой-нибудь необычайный поступок. Мне нередко приходилось его выручать. На этот счет у нас был выработан твердый принцип: "сначала действовать, нравоучения потом!" И хотя Вальке приходилось выслушивать нравоучения гораздо чаще, сегодня, подводя итоги, я должен признать, что Валентин больше влиял на мою жизнь, инициатива почти всегда исходила от него. Увлекающийся и переменчивый, он тем не менее неуклонно двигался к цели.

Пришло время расставаться с колонией. Гражданская война повсеместно окончилась, жизнь в стране постепенно налаживалась, и многие родители потребовали своих детей обратно. Мы с Валькой сопротивлялись как могли, в результате был достигнут компромисс, устраивавший обе стороны: зимой мы учились в городе, а на лето возвращались в колонию. Так продолжалось два года. Когда я пришел поступать в обычную городскую школу, педагоги, поговорив со мной, пришли в замешательство: по некоторым предметам я знал больше старшеклассников, по другим проявил невежество столь глубокое, что меня чуть не отправили к малышам. В конце концов и тут был найден средний путь, но я долго не мог привыкнуть к своей новой школе, после Биостанции она казалась мне каким-то обломком старого мира.

Встречаясь с Валькой, мы горько сетовали на свою судьбу. Вывод, к которому мы пришли, был таков: надо поскорее разделаться со школой и уйти на производство, а пока найти себе какую-нибудь отдушину.

Отдушина вскоре нашлась. У Вальки завелись какие-то связи в клубе деревообделочников. Ребята из этого клуба рассказывали, что в Москве открылся очень интересный театр. Театр вроде детский, но совсем не похожий на те театры, где сюсюкают с деточками. Называется он ОМПТ, что означает Опытная мастерская Педагогического театра, а помещается в подвале "дома с петушком", напротив храма Христа Спасителя, у Пречистенских ворот. Валентин пошел с ребятами из клуба смотреть "Лекаря поневоле" и прибежал ко мне, захлебываясь от восторга. Со всех Валькиных оценок - положительных и отрицательных - я привычно делал пятидесятипроцентную скидку, но Мастерская - это уже пахло Биостанцией, и если там

было хоть наполовину так интересно, как рассказывал Валентин, она все же заслуживала внимания. Было решено, что на следующий спектакль мы отправимся вместе.

"Дом с петушком" я нашел без труда, он был очень заметен благодаря флюгеру в виде петуха, четко выделявшемуся на фоне вечерних облаков. Чтобы двигаться дальше, нужен был проводник. Мы вошли в темное парадное и, миновав неосвещенный вестибюль, очутились во дворе. Это был не двор, а настоящий лабиринт, вдобавок грязный и захламленный; зрителям, направлявшимся в театр по первому разу, подробно объясняли: "Во дворе налево, второй поворот направо и, не доходя до помойки, - вниз". Спустившись по крутым ступеням вниз, мы попали в прямоугольный подвал, разделенный на две примерно равные половины. В день, когда правая половина служила сценой, левая превращалась в зрительный зал. На этот раз сценой была левая половина, на ней стояли какие-то окрашенные в темно-зеленую краску лестницы и вращающаяся площадка. Пришедших встречал хромой, но очень подвижной парень в суконной гимнастерке и подшитых валенках, он принимал верхнее платье и пропускал в зрительный зал, где не было ни рядов, ни стульев, а только большой потертый ковер, прикрывавший сложенные декорации, - на этой ковре, как в караван-сарае, могло расположиться семьдесят-восемьдесят, от силы сто зрителей. Вскоре зал наполнился до отказа, парень в гимнастерке запер входную дверь и вырубил свет. Наступила полная темнота, затем вспыхнуло несколько светлячков и раздались торопливые шаги, - прикрывая ладонями свет карманных фонариков, расходились по местам исполнители. Вдруг грянула музыка, вспыхнул цветной луч прожектора (за прожектором сидел все тот же вездесущий парень), и мы увидели центральную улицу большого капиталистического города, поток автомашин, толчею пешеходов, мелькание световой рекламы. Я не утверждаю, что нам все это показывали, важно, что мы все это видели. А затем мы увидели затерянную в городских джунглях демоническую фигуру инженера, готового уничтожить весь человеческий род при помощи изобретенных им лучей, увидели идущего по его следу знаменитого сыщика и красавицу коммунистку, с опасностью для жизни пытающуюся остановить безумца. Действие перекидывалось из одной страны в другую, из дворцов в трущобы, короткие диалоги сменялись стремительными массовыми сценами. Мы были потрясены, и наши восторги нисколько не утихли, когда окончательно выяснилось, что этот грандиозный по своим масштабам спектакль играют полтора десятка молодых актеров, одетых в не

стесняющие движений легкие костюмы с трансформирующимися деталями, а небоскребы, автомашины и самолеты - это те самые прозаические лестницы и площадки, которые мы видели до начала спектакля, но приведенные в движение актерами и светом.

После спектакля мы познакомились с создателем и руководителем Мастерской Григорием Львовичем Рошалем, ныне известным кинорежиссером, а в то время еще очень молодым человеком, что не мешало ему быть в своем театре таким же Мастером, как Мейерхольд в своем. Все, что рассказывал Григорий Львович, нам очень понравилось: все члены Мастерской получают одинаковую зарплату, в Мастерской нет ни рабочих сцены, ни подсобных цехов, все делают сами актеры, при Мастерской существует так называемая "рабочая группа", состоящая из рабочей молодежи и школьников, с ними проводят занятия ближайшие помощники Рошаля, помимо актерского мастерства преподаются биомеханика и акробатика. Ребятам пз "рабочей группы" разрешается бывать на репетициях, а некоторым особо доверенным помогать во время спектаклей и даже выходить в массовых сценах.

На следующий день я вновь появился в подвале "дома с петушком" и был встречен возгласом: "А! Воняльное пальто пришло!" Я носил в то время куртку из какой-то очень тяжелой и несгибаемой звериной шкуры, по одним данным тюленьей, по другим - моржовой; куртка была теплая, но издавала ничем не истребимый запах рыбы. Больше всего страдал от него я, не столько даже от запаха, сколько от острот по поводу моей злосчастной куртки. Я остро завидовал Вальке, который где-то раздобыл настоящую кожаную куртку, черную, вытертую на сгибах, на байковой подкладке, - в таких куртках ходили комсомольские активисты и комиссары.

На этот раз сценическая площадка была оборудована вправо от входа, а зрители сидели на разобранных конструкциях вчерашнего спектакля. Шел мольеровский "Лекарь поневоле". Это был удивительный Мольер - без пудреных париков и шитых камзолов, но зато с истинно мольеровским головокружительным темпом диалога и истинно мольеровской заразительностью. Героев комедии играли юные актеры в спортивных костюмах и туфлях без каблуков, а декорациями служили предметы школьного обихода: учебная доска, лестница-стремянка и несколько табуреток. Театр как бы говорил зрителям: для того чтобы проникнуть в дух Мольера, совсем не обязательно брать напрокат в костюмерной пропахшие нафталином старые кафтаны. Мольера можно играть и в школьном помещении.

Спектакль Мастерской был необычен еще и тем, что в нем

рядом с комическим жило трагическое начало. Начиная с середины спектакля мы уже понимали, что молодого звонкого Сганареля играет не кто иной, как сам Мольер, немолодой, усталый от преследований и клеветы, ненавидимый святошами и шарлатанами. Перед последней картиной к публике выходил Рошаль, на каждой руке у него было по искусно сделанной кукле. Больной Мольер просил позволения у врача-шарлатана и у короля-солнца прервать спектакль. Но и мстительный лекарь и высокомерный король - бесчувственные куклы, они требуют от комедианта, чтобы он довел роль до конца. Последнюю картину мы слушали затаив дыхание. Мы понимали, что актер Окунчиков играет сейчас не только веселого Сганареля, но и смертельно больного, тяжко оскорбленного Мольера. После спектакля я долгое время бредил Мольером, за одну зиму я не только прочитал все его пьесы, но осилил солидный биографический труд Карла Манциуса. Охота пуще неволи.

В "рабочей группе" вновь ожил дух Биостанции. У нас с Валькой появились новые друзья. Конечно, многое было по-другому. Другое время, другие люди. Но та же беззаветная увлеченность, тот же коллективный жар, в котором расплавлялись эгоистические стремления к личному успеху.

Начались наши занятия с биомеханики и акробатики. Занятиями руководил В.С.Колесаев, ныне режиссер Центрального детского театра, а тогда просто Валя, молодой талантливый актер, восхищавший нас своим умением двигаться на сцене. Сначала Валя научил нас давать и получать сценические пощечины. Секрет заключался в том, что оскорбитель только размахивался, а оскорбленный, хватаясь обеими руками за щеку, хлопал в ладоши. Получалось здорово, даже лучше, чем в жизни. Затем мы стали учиться падать. Упасть на спину, не сгибаясь, и при этом не ушибиться, поймать на лету брошенную палку или табуретку - все это требует сноровки. Затем перешли к более сложным движениям. Я довольно легко научился кульбитам, с некоторым напряжением стоять на голове, но высокое искусство ходить колесом так и осталось для меня навеки недоступным. Мой неуемный Валька быстро постиг и "колесо", и "скорочку", и "фордершпрунг", но ему всего этого было мало, он мечтал "вертеть сальто" и поэтому всегда ходил в синяках.

Основу занятий по мастерству актера составляли этюды на заданные темы и собственного изобретения. Актерских способностей у Вальки было больше, я брал выдумкой. Летом наша группа во главе с актерами Мастерской А.З.Окунчиковым и М.А.Петровым выехала на отдых и летнюю практику в Корчеву - маленький волжский городок Тверской губернии. Жили мы в

помещении местной школы, спали на сенниках, сами готовили себе еду на сложенном из кирпичей очаге и за два месяца внесли немалый переполох в устоявшийся быт корчевлян. Наша летняя практика заключалась в том, что мы с помощью райкома комсомола подготовили общегородское театрализованное действо под названием "Стенька Разин", в котором участвовало больше тысячи человек, а зрителями были все жители города. События развивались на воде и на суше, в заключение мы, с соизволения местных властей, сожгли на середине реки предназначенную на слом старую баржу. Уже темнело, и зрелище получилось внушительное. Думаю, что сколько стояла Корчева, столько лет о нас вспоминали. Впрочем, простояла она недолго: во время строительства канала Волга - Москва Корчева была затоплена и ныне покоится на дне водохранилища.

Там же, в Корчеве, мы начали репетировать пьесу, которую по примеру "Красных крыльев" решили писать коллективно. Мы с Валькой считали, что у нас уже есть некоторый опыт, и были очень удивлены, когда выяснилось, что мы умеем не больше других, то есть ровным счетом ничего. Дело было, конечно, не в том, что мы чему-то разучились, скорее, в том, что мы стали старше и кое-чему научились. Мы приуныли, но ненадолго. Не умеем, значит, надо подучиться. Вопрос о том, есть ли у нас способности, нас почему-то не беспокоил. А вот как найти такое место, где учат писать пьесы?

Оказалось, что такое место есть. Называлось оно "Союз революционных драматургов".

Мастерской мы с Валькой остались верны и тогда, когда, преодолев на своем пути множество препятствий, она переехала в помещение Дома художественного воспитания имени Поленова, а затем превратилась в Государственный педагогический театр. Но на сцену так и не пошли. Наш уговор оставался в силе. По окончании школы мы оба пошли на производство: Валька наборщиком в типографию, а вслед за ним и я - учеником слесаря на завод. Помимо работы в цехе появилось много новых забот и обязанностей, и мы стали реже появляться в театре. Зато начали сочинительствовать, причем сразу во всех жанрах: мы писали прозу и стихи, скетчи и пародии. Валька набирал мои стихи в типографии и приносил свежие оттиски, - это волновало. А в возрасте шестнадцати лет я написал трагедию и имел наглость прочитать ее на заседании Союза революционных драматургов, где присутствовали настоящие драматические писатели, мастера своего дела.

Пьеса эта не была бы написана, если б не связывавшая нас с Валькой крепкая дружба.

Я уже говорил, что Валька был натурой бурной и подверженной увлечениям. Влюблялся он ненадолго и большей частью платонически, но каждый раз ему казалось, что это и есть тот самый случай, от которого зависит его счастье. Во влюбленном состоянии Валька становился опасен и для себя и для окружающих, его томила жажда необыкновенного, отношения, лишенные драматизма, ему быстро наскучивали. Ему надо было ссориться и мириться, клеймить презрением и жарко каяться, без этого он жить не умел. Как-то летом у Валентина произошла очередная ссора с одной милой девочкой, которая, будучи существом жизнерадостным, очень уставала от Валькиных сложностей. На другой день после ссоры она уехала из Москвы, оставив дома записку совершенно в Валькином духе: трагическую и загадочную. Прямой угрозы покончить с собой в записке не содержалось, но при свойственной Вальке пылкой фантазии можно было предположить все что угодно. Валька заметался. Броситься по следам беглянки он не мог: его не отпускали с работы, а я в то время еще не работал. Короче говоря, "сначала действовать, нравоучения потом!": друзья собрали мне на дорогу, и в тот же день я выехал в Дмитров, имея в качестве путеводной звезды одно слово - Михалина. Михалиной звали близкую подругу Валькиной дамы сердца. Жила Михалина на хуторе у своего отца где-то в Дмитровском районе. Вся надежда была на то, что Михалина комсомолка и, следовательно, состоит на учете райкома, а также на то, что имя это редкое и трудно предположить, что среди дмитровских комсомолок есть две Михалины.

Когда я вышел из вагона, уже темнело. От вокзала до города надо было добираться пешком. Расстояние меня не смущало, но я понимал, что на ночь глядя я никого в райкоме не застану и ночевать мне будет негде. Поэтому я решил переспать на вокзале, а розысками заняться с утра. Вокзал был пуст и темен, но мне не спалось. Мог ли я предположить, что этой бессонной ночью произойдет моя первая встреча с героем пьесы, которую мне суждено будет написать дважды - по свежим следам, в ученическую тетрадку, и второй раз, почти через десять лет, уже профессионально? Герой этот существовал в действительности. В висевшей на стене запыленной фотовитрине я увидел выцветшую фотографию, а под ней подпись, из которой явствовало, что ефрейтор Дорофей Семеняк был членом большевистской организации и расстрелян в 1905 году за убийство прапорщика Золотарева, издевавшегося над солдатами.

Итак, всего двадцать лет назад на этом самом вокзале разыгралась трагедия. И мое воображение заработало. Мне

казалось, что старый вокзал еще полон тенями и отзвуками прошедших событий. И наутро, шагая по дороге в город, я был еще полон своими ночными видениями.

В райкоме комсомола меня встретили с патриархальной простотой и без всяких проволочек допустили к картотеке. Я боялся, что не найду никакой Михалины, и был порядком удивлен, когда их оказалось три. Мне объяснили, что в районе, на хуторах, живет много поляков и среди польских девушек Михалина не такое уж редкое имя. Хутора были раскиданы на немалом расстоянии один от другого, и до ближайшего было по меньшей мере верст пятнадцать.

Весь день я проплутал по проселочным дорогам и неогороженным яблоневым садам, питаясь падалкой и расспрашивая встречных крестьян. К вечеру, еле волоча ноги, я добрался до хутора и, проходя мимо сеновала, услышал девичьи голоса и смех. Один из голосов, именно тот, который смеялся, был мне хорошо знаком. Собственно говоря, мне следовало обрадоваться, но смех привел меня в ярость, и меня долго кормили, поили и уговаривали, прежде чем я согласился переложить гнев на милость. На следующее утро отец Михалины отвез нас на вокзал. В вагоне я все время молчал, делал вид, что продолжаю дуться, а на самом деле думал о Дорофее Семеняке. У меня были серьезные подозрения, что прапорщика убил не он.

Пьесу я написал единым духом, почти без черновиков, не утруждая себя историческими изысканиями, с той безудержной отвагой, которая свойственна невеждам. В таком виде я и прочел ее на очередном не то "вторнике", не то "четверге" СРД*. Происходили эти чтения на квартире у старого большевика Владимира Александровича Тронина, жившего в то время на Мясницкой. Несмотря на то, что автору едва исполнилось шестнадцать лет и он был решительно никому не известен, на читку явился весь синклит; меня слушали очень внимательно, после чего не оставили от пьесы живого места. По меньшей мере двенадцать человек, прихлебывая чай и жуя бутерброды с кетовой икрой, говорили о моем легкомыслии и невежестве, о неумении строить сюжет и вести диалог. Не могу сказать, что мое авторское самолюбие было оскорблено, в то время я еще не знал, что это такое. Я искреннейшим образом расстраивался, что испортил вечер почтенным людям и меня больше никогда не позовут в этот симпатичный дом. Поэтому я был приятно изумлен, когда после обсуждения ко мне подошли несколько самых уважаемых членов Союза и сказали, что, по их мнению, мой дебют прошел очень удачно и пусть меня не смущает ругань, здесь достается всем, а в пьесе несомненно что-то есть, и когда-нибудь я к ней еще вернусь.

Мне было сказано также, что я могу и впредь посещать все читки, а в дальнейшем будет организован специальный семинар для молодых драматургов, и, конечно, я буду зачислен без всяких испытаний.

_____

* Союз революциониых драматургов.

Вскоре начались лекции и практические занятия в семинаре. Преподавали нам знатоки театра и кино А.П.Бородин, В.М.Волькенштейн, Н.А.Зархи, А.М.Файко, и я до сих пор храню благодарную память о этих годах и об этих людях, вкладывавших в нас много душевных сил из чистого энтузиазма, - ни денег, ни ученых степеней преподавание в семинаре не давало. Я в то время уже работал на заводе; заниматься в семинаре приходилось без отрыва от производства, и я очень уставал. Валентин заниматься в семинаре не захотел, вернее, не смог: все свободное время у него отнимала комсомольская работа, однако к театру он не остыл. К тому времени мы уже признали и МХАТ, и вахтанговцев, и Театр имени МГСПС. "Шторм" и "Штиль" Билль-Белоцерковского были нашими любимыми пьесами, а Братишка - любимым Валькиным героем.

После школы Валентин работал наборщиком, затем поступил в военное училище. Писал он урывками. Первую же написанную им пьесу поставил Замоскворецкий трам. Пьеса называлась "Старое в новом", поднимала актуальные в то время проблемы и пользовалась успехом у молодежи. У трамовцев были добрые отношения с Вахтанговским театром; кто-то из видевших спектакль вахтанговцев обратил внимание на талантливого паренька, привел его в театр, и через год его новая пьеса "Добьемся!" была принята театром для постановки, - успех нешуточный, учитывая, что автору было всего девятнадцать лет. Довести работу до конца помешала трагически нелепая смерть Валентина, потрясшая всех, кто его знал и любил.

А я свою первую пьесу написал, будучи студентом третьего курса Московского университета, и лет мне было столько же, сколько Валентину, девятнадцать.

Написал я ее по заказу Государственного педагогического театра, созданного в результате слияния Мастерской Педагогического театра с Театром для детей, возглавлявшимся Юрием Михайловичем Бонди. Слияние этих двух неоднородных организмов происходило болезненно, и в описываемое мною время "тканевая несовместимость" еще очень ощущалась. Вскоре театр лишился обоих своих руководителей: в 1926 году скончался Ю.М.Бонди, а Г.Л.Рошаль окончательно перешел на работу в кино. Директором театра стал В.А.Филиппов, литературовед и

историк театра, ему-то и пришла в голову мысль заказать безвестному студенту пьесу на животрепещущую в то время тему о перевоспитании беспризорных, не поручить, а именно заказать, с заключением формального договора и выдачей аванса, равного трехмесячной стипендии. Стипендии я в то время не получал, а подрабатывал чтением "самотека", поступающего в сценарный отдел кинофабрики Союзкино. Кинематограф был еще немым, и многим людям казалось, что для сочинения сценариев достаточно знать некоторые специфические приемы и термины, как-то: наплыв, крупный план, диафрагма и т.п. Об уровне самотека лучше всего свидетельствовал ходкий в то время афоризм: "Каждый гражданин СССР - сценарист, пока не доказал противного". Доказывать авторам противное было весьма трудоемким занятием, оплачивалось оно по 10 копеек за страницу. Рецензию нужно было писать и на изложенный каракулями сюжетец и на отпечатанный по всем правилам на пишущей машинке многосерийный сценарий. Чем больше была рукопись, тем выгодней считалась работа. Помню такой случай: в сценарный отдел 1-й фабрики Союзкино пришла старая женщина, в прошлом крупная помещица, и принесла пять толстых папок - это был сценарий, где на шестистах примерно страницах разоблачались ужасы крепостного права. Рецензентами были в основном студенты и начинающие литераторы, перспектива заработать в один вечер около шестидесяти рублей была для каждого из нас настолько соблазнительна, что при очередном распределении работы было решено тянуть жребий. Кто вытянет счастливый билетик, тот и унесет старухину рукопись. Билетики были уже изготовлены, когда в комнату неожиданно заглянул тогдашний директор фабрики, будущий академик И.П.Трайнин. Выяснив причину всеобщего оживления и взвесив на ладони рукопись, Илья Павлович заявил, что берется решить вопрос, не доверяясь слепой судьбе и не обременяя государство излишними расходами. И, вынув из кармана толстый красно-синий карандаш, тут же наложил резолюцию: "Не пойдет".

Этот эпизод запомнился мне потому, что из всего моего окружения только у двух или трех старших товарищей были в то время договора на сценарии, я же, самый младший по возрасту, подписал договор с театром - что во времена немого кино считалось рангом выше, - и все это преисполняло меня смешанным чувством, в которое входили как составные элементы и гордость, и сознание ответственности, и панический страх. Я был уже не "самотечник", а некто, в дальнейшем именуемый "автор", который обязуется представить в означенный срок и т.д. Срок был невелик, надо мной нависали несданные зачеты, но

главная трудность заключалась в другом: я почти ничего не знал о жизни беспризорных и еще меньше - о их перевоспитании. Я никогда не слышал ни о Макаренко, ни о колонии Погребинского, а "Путевку в жизнь" не видел по той простой причине, что она еще не существовала. О творческих командировках и "выездах на материал" мы в то время и не слыхивали; единственный выход заключался в том, чтобы мобилизовать весь свой жизненный опыт и фантазию. Опыт же был, прямо скажем, небольшой.

Итак, что я знал о беспризорных?

Конечно, мне было известно, что беспризорность есть тяжкое наследие войны и разрухи и т.д. и т.п., но я уже понимал, что на фундаменте общих мест пьесы не построишь. Я постарался припомнить все случайные встречи и разговоры, которые я или мои товарищи вели с жителями асфальтовых котлов. Оживил в памяти их ухватки, блатные словечки, - все это могло пригодиться в качестве деталей, но опять-таки ничего не решало. Прежде всего нужно было понять, что же объединяет всех этих изуродованных жизнью чумазых, голодных и, по всей вероятности, несчастных ребят. Нужно было понять, почему все они, во всяком случае многие из них, совсем не стремились променять свою нищую, полную превратностей жизнь на более сытую и упорядоченную. И наконец, почему они в разговоре с нами, обыкновенными ребятами, держались не только независимо, но даже с сознанием некоторого превосходства. Вдумавшись, я начал понимать то, что было известно и до меня: определенный образ жизни создает и соответствующие представления, свою мораль и свою эстетику. Беспризорные ребята совсем не считали себя подонками общества, многим казалось, что они добровольно избрали свой путь, и они даже гордились своей иллюзорной свободой. А в том, что свобода беспризорного житья была иллюзорной, у меня не было сомнений. Там, где сильный так же свободен в своих поступках, как и слабый, слабому остается подчиняться и искать покровительства у сильного. Поэтому беспризорная вольница всегда подпадала под власть вожаков - из своей среды или, что еще хуже, из среды взрослых уголовников. Таким образом, перевоспитание необходимо заключало в себе две задачи: разоблачение ложной романтики беспризорной жизни и утверждение иной свободы, иных принципов существования. Законам шайки я должен был противопоставить законы коллектива.

Я уже говорил, что о существовании специальных колоний для малолетних преступников мне в то время было решительно ничего не известно. Правда, я сам был колонистом, но у нас на

Биостанции не было не только преступников, но даже особенно трудных ребят. Конечно, во всякое воспитание так или иначе вкраплены элементы перевоспитания, но этих крупиц было слишком мало, чтоб на их основе построить какое-то подобие системы. И очень может быть, что из моей затеи вообще ничего бы не вышло, если б не два месяца, проведенные мною в летних лагерях воинской части, где мы, студенты Московского университета, проходили строевое обучение.

У меня были некоторые формальные основания перенести действие моей будущей пьесы в воинскую часть. Наша дивизия действительно воспитала нескольких бывших беспризорных. Они входили в состав музыкантского взвода и обучались игре на духовых инструментах. Но это и все, что я о них знал. К тому же меня мало прельщала музыкантская карьера для всех моих несовершеннолетних героев. Они должны были отчетливо различаться между собой по возрасту и характеру, по своему прошлому, и, естественно, мне хотелось, чтоб у них было разное будущее. Но, повторяю, это были именно формальные основания. Гораздо большую роль, чем знакомство с этими ребятами, сыграли мои собственные переживания того периода. Наша шумная и вольнолюбивая студенческая братия не сразу освоилась с бытом военного лагеря, не сразу нашла общий язык с младшими командирами, не обошлось и без конфликтов. При наличии некоторой фантазии было уже нетрудно подставить на место студентов беспризорную братию и вообразить, что из этого получится. А впрочем, неправда. Поначалу было очень трудно, и я немало помучился, прежде чем впечатления детства, воспоминания о Биостанции и о военном лагере сплавились в единый комок и из этого комка постепенно выкристаллизовался сюжет.

В некий стрелковый полк присылают на предмет перевоспитания четырех беспризорных ребят. Семнадцатилетнего вожака по кличке Ирод, деревенского увальня Рязань, озорника Паташона и тихоню Ахмета. Командование в растерянности: никакого опыта работы с детьми у них нет. Комполка поручает ребят командиру 3-й роты Эйно. Непосредственным начальником новых красноармейцев назначается командир отделения Косов. Егор Косов - парень бывалый, в свое время водивший компанию с блатными...

Отношения приобретают остроконфликтный характер с первых же минут. Ребята не хотят становиться в строй, не хотят назвать свои настоящие имена, не хотят признавать никакого распорядка. От сцены к сцене борьба обостряется. Центральными фигурами в этой борьбе становятся командир роты Август Эйно и

беспризорный Иванов по кличке Ирод...

Несколько слов о прототипах. Среди читателей и зрителей чрезвычайно распространено представление, будто каждый персонаж списан с какого-то натурщика, которого автор, лишь слегка замаскировав, "выводит" в своем произведении. Писателей часто спрашивают, кто послужил прототипом того или иного героя, и бывают недовольны, когда не получают ясного ответа.

Между тем этот ответ совсем не так просто дать.

Бывают, конечно, случаи, когда в повести или драме описан конкретный человек. Иногда под своим именем, иногда под весьма прозрачным псевдонимом. Но такие случаи не так уж часты. Чаще всего персонаж - это сложный сплав, в состав коего входят черты многих людей, в том числе и самого автора. Последнее замечание относится не только к положительным, но и к так называемым отрицательным образам. Невозможно изобразить характер или поступок, мотивы которого тебе недоступны.

Если бы меня сегодня спросили, кто был прототипом Ирода, я бы, не задумываясь, ответил: Валька. Да, мой ближайший друг, Валя Кукушкин, ни одного дня не бывший беспризорным, никогда в жизни ничего не укравший, никогда не совершивший ни одного постыдного поступка.

Однако, если вдуматься, в этом нет ничего удивительного. Ведь и в моем Ироде тлели под слоем пепла многие благородные свойства, которые я ценил в Вале: живой ум, справедливость, верность в дружбе. А в то же время были у Валентина и свои слабости, черточки, которые в общем балансе не имели существенного значения, но можно было себе представить, как в определенных условиях они гипертрофируются и приобретают опасный оттенок. Ибо прототип это не клише, а подвижная, способная к бесконечным преобразованиям модель. Для того чтобы написать легендарного разбойника Варраву или Меншикова в ссылке, живописцу совсем не обязательно иметь перед собой настоящего разбойника или министра.

Для меня несомненно, что прототипом для Эйно в немалой степени послужил командир нашей студенческой роты Володин, но мне сегодня уже трудно объяснить, почему он в пьесе превратился в латыша. Может быть, потому, что в невозмутимой манере нашего командира роты, в его негромкой медлительной речи был какой-то неуловимый прибалтийский оттенок, и мне хотелось отчетливее закрепить в образе эти черты, резко контрастирующие и с взрывчатым темпераментом Ирода и с мягкой, улыбчатой, хитроватой повадкой Егора Косова.

Все десять эпизодов пьесы были написаны единым духом в

срок, который мне теперь кажется фантастическим, - за двадцать дней. Впрочем, и дальше все было как в сказке. Я принес пьесу в театр, и она была сразу принята. Одновременно со мной пьесу на ту же тему представил А.Н.Афиногенов, но это никак не отразилось на судьбе "Винтовки", пьесы оказались настолько разными, что театр решил поставить обе.

Все эти дни, когда решалась судьба пьесы, я ходил как во сне. Во сне люди испытывают все чувства, кроме удивления, и я ничему не удивлялся. Если бы мне в то время сказали, что все, что я написал, - детский лепет и не заслуживает серьезного разговора, я, вероятно, отнесся бы к приговору с полным доверием. Но пьесу приняли, и мне это тоже показалось естественным. Единственное, чего я, пожалуй, не понял бы, если бы от меня потребовали, чтобы в пьесе говорилось то, чего я не думаю, или, наоборот, не говорилось то, что я считал нужным сказать. Но от меня никто не требовал никаких переделок, и в подписанном мною договоре не было даже соответствующего параграфа.

Для постановки пьесы театр пригласил Рубена Николаевича Симонова. В свои тридцать лет Симонов достиг всеобщего признания, он был одним из самых любимых актеров Москвы и уже зарекомендовал себя как постановщик, - помимо режиссерской работы в Вахтанговском театре он руководил созданной им драматической студией. В качестве сорежиссера Симонов привлек артиста Малого театра А.П.Грузинского и привел в театр своего художника - С.И.Аладжалова, создавшего простое и очень удобное для игры оформление. Музыку к спектаклю написал композитор И.Н.Ковнер, один из основателей Мастерской и бессменный заведующий музыкальной частью театра.

На сохранившейся у меня премьерной афише нет имени Р.Н.Симонова. История этого таинственного исчезновения такова: дирекция Вахтанговского театра ревниво относилась к деятельности Симонова вне стен alma mater, студию она еще кое-как соглашалась терпеть, но, узнав о его работе в Педагогическом театре, разъярилась и наложила на нее формальный запрет. Но Симонову работа нравилась, бросать ее он не хотел, и было решено, что она будет продолжаться втайне. Тайна эта была известна всем и каждому, но, поскольку в печатных сообщениях театра об участии Симонова не упоминалось, формально все обстояло в порядке.

Начались репетиции. Педагогический театр помещался в то время на Триумфальной площади в здании бывшего театра "Альказар". Вечером в "Альказаре" играли оперетту, где блистали

Светланова, Бах, Лазарева, Греков, Днепров, Ярон, и мы с Валькой, в принципе презиравшие оперетту как порождение гнилой буржуазной культуры, пересмотрели весь тогдашний репертуар. Педагогический театр играл свои спектакли днем, а репетировал рано утром, и это позволяло Рубену Николаевичу присутствовать на них даже в те дни, когда он бывал занят у себя в театре. Обычно он приезжал на машине, которую сам водил, тогда это было еще внове. Иногда приезжал невыспавшийся и в начале репетиции клевал носом, но затем что-нибудь происходящее на сцене привлекало его внимание, он довольно хмыкал, оживлялся и начинал "подбрасывать" актеру сначала с места, а затем, распалившись, подтягивал почти до колен модные брюки-дудочки и лез на сцену - показывать. Показывал он виртуозно, как бы пунктиром, удивительно легко и ненавязчиво. Самым пленительным в его показе было движение, в учении двигаться по сцене он почти не знал соперников. Работал Рубен Николаевич легко, и работать с ним было легко. Искусство Симонова всегда отличалось импровизационной легкостью, и по методу работы он разительно отличался от другого блестящего представителя вахтанговской школы - Б.В.Щукина. Щукин тоже умел быть легким на сцене, но работал он трудно, медленно, иногда мучительно, и легкость приходила к нему не сразу, а зачастую уже на прогонных репетициях, когда он разом сбрасывал с образа леса и убирал строительный мусор. Щукин не любил срочных вводов я всячески от них уклонялся. Симонов в своем спектакле "Лев Гурыч Синичкин" переиграл чуть ли не все мужские роли. Все эти черты симоновского дарования наглядно проявились в его работе над "Винтовкой". Экспозиции он не делал никакой, "работа с автором" заключалась в одной-двух домашних беседах, застольный период был сведен к минимуму, а репетиции напоминали веселую игру. Однако в процессе этой игры формировались и отвердевали крупинки, из которых складывался будущий спектакль, нащупывались его ритмы и своеобразная атмосфера. Распределение ролей за малыми исключениями оказалось очень удачным. Почти все главные роли были поручены актерам, пришедшим в театр из Мастерской, и с ними сразу установилось полное взаимопонимание. Комроты Эйно играл И.М.Доронин - актер умный и тонкий. В роли есть некоторая опасность резонерства, но Доронин нес свою педагогическую сверхзадачу с такой трепетной личной заинтересованностью и с таким юмором, что привлекал к себе все сердца. Ирод - С.Х.Гушанский соединял в себе взрывчатый темперамент с задушевностью тона. От репетиции к репетиции вырастали образы у З.А.Сажина (Рязань) и Б.А.Лаврова (Косов), а

В.А.Сперантова в почти бессловесной роли Ахметки создала маленький шедевр.

Мне доставляло большое удовольствие бывать на репетициях. Театр не считал нужным приглашать специального военного консультанта и во всем, что касалось строя, формы одежды и лагерного распорядка, положился на меня. Несмотря на то, что автору едва исполнилось двадцать лет и он был решительно ничем не знаменит, артисты, в том числе самые маститые, почему-то не врали текста, не вставляли отсебятин и не требовали, чтобы я дописывал им новые реплики. Так же странно повели себя представители Главреперткома. Они пришли на генеральную репетицию, вели себя как обычные зрители, смеялись в смешных местах, по окончании спектакля поблагодарили театр и автора, на следующее утро прислали формальное разрешение, и премьера, назначенная на 13 января 1930 года, стала неотвратимым фактом.

Этот день, несмотря на сорокалетнюю дистанцию, отделяющую меня от него, я запомнил очень хорошо. Спектакль был вечерний. По всей вероятности, это был понедельник - выходной день оперетты. Вся моя храбрость, накопленная за время репетиций, куда-то улетучилась, и мною вновь овладел панический страх. С шести часов вечера, причесанный на косой пробор и облаченный в синий грубошерстный костюм и сатиновую косоворотку (галстуки я презирал), я слонялся за сценой, с ужасом прислушиваясь к постепенно нарастающему шуму в фойе и раздевалке и не решаясь появиться на людях. Спектакль я смотрел урывками, стоя в боковой кулисе, и плохо понимал происходящее на сцене и в зрительном зале. В том, что спектакль не провалился, я убедился лишь тогда, когда меня потребовали на сцену, но тут меня охватил еще больший страх, я вырвался из рук тащивших меня к рампе актеров, выбежал в фойе, сбежал по лестнице в пустынный вестибюль и не одеваясь выскочил на площадь. На сквере тускло горели фонари, по Тверской звеня ползли трамваи, площадь жила своей будничной жизнью. Оглянувшись, я увидел, что за мной, припадая на хромую ногу и размахивая палкой, гонится главный администратор театра Илья Михайлович Бекман, человек весьма известный и уважаемый в театральном мире, носивший единственные в своем роде шляхетские усы, франт и острослов, неизменно ко мне благоволивший. Я поискал укрытия и юркнул в заброшенный и обледенелый летний писсуар, это было ошибкой. Илья Михайлович тотчас меня там обнаружил. Обычно Илья Михайлович за словом в карман не лез, но на этот раз возмущение лишило его дара речи; увидев меня, он размахнулся

и трахнул меня по затылку, затем ухватил за рукав и молча поволок в театр. Когда меня выпихнули под жаркие лучи софитов, публика еще не разошлась, и сквозь электрическое марево я различил несколько знакомых лиц и одно совершенно незнакомое, но сразу приковавшее мой взгляд - это был сказочного вида сухонький старичок с белыми усами и бородкой клинышком, в сияющих алмазным блеском очках, необыкновенно живой, подвижной и даже, как мне показалось, озорной. Он хлопал актерам, но не снисходительно, как полагается почтенному зрителю, пришедшему в детский театр, а так же шумно и восторженно, как окружавшие его мальчишки. При моем появлении он захохотал и громко на весь театр сказал: "Батюшки, какой молоденький!.." Вид у меня был действительно не очень солидный, вероятно, я больше походил на фабзайца, чем на драматурга. От этого восклицания мне вновь захотелось сбежать или провалиться сквозь землю, но и то и другое было исключено: меня держали незаметно, но крепко.

Озорного вида старичок, как мне потом объяснили, был старый революционер Феликс Яковлевич Кон. Впоследствии, когда пьеса и спектакль стали подвергаться ведомственным нападкам, Феликс Кон выступил в их защиту с открытым письмом. Но это было позже, а в тот вечер и в последующие дни все продолжалось как в сказке: появилась рецензия в "Вечерке", за ней вторая, третья, четвертая... В начале 30-х годов рецензенты еще действовали по старинке, они ходили на премьеры и старались дать материал в ближайший номер. Рецензии печатали все газеты и многие журналы, десять-двенадцать печатных отзывов даже на рядовой спектакль были в порядке вещей. Читать рецензии было очень интересно в особенности потому, что они отражали различные художественные вкусы и по-разному подходили к затронутым в спектакле проблемам. В то время я не придавал большого значения тому, в какой именно газете меня хвалят или ругают, для меня имели значение только аргументация и - в какой-то мере - имя критика. И уж во всяком случае, я был далек от мысли, что отрицательная рецензия может мне практически повредить, а положительная повлечь за собой какие-то реальные блага или преимущества. Помню, что я нисколько не расстроился, прочитав в "Известиях" разносную рецензию неведомого мне П.Баранчикова, и очень радовался скупым похвалам людей, которых я знал и чьим мнением дорожил.

К сказанному хочется добавить, что в те давние времена премьера была премьерой. Она была одна, попасть на нее было трудно, этого добивались, и на премьерах можно было увидеть

всю театральную Москву. Тогда еще не вошли в моду "заменные" и "обкаточные" спектакли, бесчисленные просмотры и "папы-мамы". Существовала генеральная репетиция, и сразу вслед за ней шла платная премьера. Сейчас премьерными считаются три, четыре, а то и пять первых спектаклей, и это лишает рождение спектакля торжественности, праздничности и того волнующего ощущения неповторимости события, которое до сих пор присуще выдающимся футбольным матчам и некоторым балетным спектаклям. Бывало, что премьеры проваливались, но это опять-таки было событием.

Грандиозные послепремьерные банкеты в дорогих ресторанах были тогда еще не в ходу, обычно сразу после спектакля его участники отправлялись в свой клуб - уютный подвальчик на углу Старопименовского и Воротниковского переулков или к кому-нибудь домой. Так было и на этот раз. По окончании спектакля разгримировавшиеся актеры пришли в маленькую квартирку на Спиридоньевском, где я жил со своими родителями, и гуляли допоздна. Рубен Николаевич приехал с гитарой, он пел старинные романсы и читал пушкинские стихи. Было тесно, не хватало стульев, закусывали по-студенчески бутербродами, но вина было вдоволь, и всем было весело. Эта ночь также осталась в моей памяти как нечто сказочное, я был счастлив, а при этом глубоко убежден, что премьера "Винтовки" - случайный эпизод в моей жизни, я по-прежнему не собирался всерьез заниматься театром.

Было это 13 января, в понедельник. Родился я тоже 13-го числа, и в течение моей жизни у меня было немало неприятностей, приходившихся на разные числа и дни недели, но никаких претензий к 13-му числу и понедельнику у меня нет. Единственное, что омрачало мой праздник, было отсутствие Вали Кукушкина. Он заболел, но в то время еще ничто не предвещало трагического конца.

После премьеры я не раз видел спектакль Педагогического театра и хорошо его помню. Помню, как помнят музыку, - помню ритмы, интонационный рисунок. Я не судья своей пьесе, но о спектакле я вспоминаю с любовью. Он прошел несколько сот раз и сошел лишь тогда, когда наступил почти неизбежный в жизни всякой пьесы "мертвый период" - она перестает быть современной (во всяком случае, уже нельзя писать в афише "действие происходит в наши дни"), но еще не становится исторической.

Пока спектакль жил, сменилось несколько составов исполнителей, но это его не разрушило. Как видно, режиссуре удалось заложить прочный фундамент.

Если бы меня сегодня спросили, что кажется мне наиболее

привлекательным в спектакле Педагогического театра, то я ответил бы - дух Вахтангова, вахтанговское начало. Говоря это, я имею в виду не сходство со спектаклями Академического театра имени Вахтангова, а непосредственную близость к режиссерским принципам самого Вахтангова, постановками которого мы восхищались и в Первой студии ("Эрик XIV", "Потоп") и в Третьей ("Чудо святого Антония", "Турандот") и в театре Габима ("Гадибук"). Все эти спектакли были очень разными, но их объединяли некоторые общие черты: яркая театральность не в ущерб психологической правде, элемент импровизационности в соединении с чеканной формой мизансцен и неизменностью найденных ритмов. Вахтангов великолепно владел тем, что я назвал бы орфографией спектакля, он гениально расставлял знаки препинания. В особенности точки. Незабываема точка, поставленная Вахтанговым в финале первого акта "Гадибука", гигантская мимическая пауза, напоминающая каденцию скрипичного концерта, свободную, почти произвольную, но неуклонно стремящуюся к заключительным аккордам. Этим аккордом, этой финальной точкой был звук падающей на синагогальную скамью книги, тихий шлепок, от которого замирало сердце. Симонов принес в спектакль Педагогического театра не только свою врожденную музыкальность, но и воспитанное Вахтанговым архитектоническое чутье, умение создавать тонкий, но прочный ритмический каркас спектакля, не стеснявший свободы актеров, но заставлявший сохранять найденную форму. Первый акт "Винтовки" заканчивается бурной сценой: взбунтовавшийся Ирод ударяет палкой по висящему у сторожевой будки рельсу, и через минуту оживает весь лагерь - газовая тревога! Ребята потрясены. Прибежавший на место происшествия комроты Эйно мгновенно оценивает обстановку и принимает на себя ответственность за поднятую тревогу. Ирод ждет сурового наказания, но Эйно накладывает взыскание не на него, а на командира отделения Косова, с которым ребята уже успели подружиться. После ухода Эйно возникает долгая пауза. Не просто долгая, а насыщенная напряженным размышлением. Поведение Эйно неожиданно для всех, в том числе и для Косова. Ребята ждут, что он скажет. Но Косов молчит. Ровно столько, сколько нужно человеку, чтобы пережить и осмыслить для себя произошедшее. Затем негромко и по видимости равнодушно командует: "Отделение, смирна! Напра-ву! Шагом арш!" И занавес шел, ставя точку ни секундой раньше, ни секундой позже, а как бы слитно с выдохом всего зала.

Это - вахтанговское.

Я много слышал о спектакле, поставленном в Ленинградском

тюзе А.А.Брянцевым и Б.В.Зоном, но мне так и не удалось его посмотреть. Не помню, почему так получилось. Кажется, меня забыли пригласить на премьеру, а затем, окончив университет, я уехал по распределению в Азербайджан и надолго забыл о театре. Забыл настолько, что, однажды зайдя в книжный магазин Азернешра и увидев на прилавке две тоненькие книжечки, напечатанные знакомыми мне зрительно, но непонятными литерами - одна грузинскими, другая армянскими, не сразу сообразил, почему на обложке стоит № 492116 и что этот номер имеет ко мне некоторое отношение. Вероятно, книжечки стоили недорого, но я их не купил, о чем теперь жалею. Уважение к реликвиям и интерес к сувенирам приходит лишь с возрастом.

В Москву я вернулся, когда в Педтеатре, переименованном к тому времени в Госцентюз, готовились отмечать двухсотый спектакль "Винтовки". А к драматургии - много позже. В тридцать четвертом году я вспомнил о сюжете, придуманном мной в пустом и гулком пассажирском зале Дмитровского вокзала, разыскал ученические тетрадочки со своим сочинением и переписал его заново. И хотя в этой новой пьесе решительно все, начиная с эпохи (1905 год) и кончая жанром ("опыт трагедии"), было далеко от "Винтовки", между ними была несомненная тематическая связь - и тут и там анархическая воля одиночки сталкивалась с организованной волей коллектива. Эта связь легко объяснима передо мной стоял вопрос о выборе жизненного пути, и затрагиваемые в пьесах общественные проблемы волновали меня в то время и как личные, непосредственно меня касающиеся. "Трус" тематически продолжал "Винтовку".

Было у "Винтовки" и прямое продолжение. Зрители хотели знать дальнейшую судьбу героев "Винтовки", и в 1936 году я написал пьесу "Наше оружие". Прошло восемь лет. Бывшие малолетние преступники стали взрослыми людьми, полезными гражданами и патриотами. Из всех написанных мною пьес у этой пьесы была самая благополучная судьба, ее много ставили и хвалили в газетах. Думаю, однако, что это самая слабая моя пьеса. Слабая, несмотря на то, что ее писал человек, уже обладавший некоторым профессиональным опытом и умением. Корень ее слабости - в заданности. Мне хотелось продемонстрировать результаты воспитательной работы в Красной Армии. По-видимому, демонстрирование не может быть задачей драматического искусства. И менее всего демонстрирование результатов. Пьеса прожила удачливую, но короткую жизнь, после войны о ней забыли. А моя полудетская "Винтовка" в начале шестидесятых годов неожиданно обрела второе дыхание. Ее поставил Московский театр имени

Станиславского (режиссер А.Б.Аронов), а за ним и некоторые другие театры. Правда, были сомнения. Как же так - армия разительно изменилась, с беспризорностью давно покончено... Чтобы подчеркнуть дистанцию, меня заставили написать пролог. О том, что он никому не нужен, я знал, знали и те, кто его заказывал, но все понимали, что без него не обойтись. Ребята в зрительном зале вежливо скучают, пока идет пролог, а затем начинается действие, и они реагируют совершенно так же, как сорок лет назад.

А я в это время думаю о Вале Кукушкине. О том, что он мог жить и сейчас. О том, что он мог написать и не написал. О нашей дружбе.

1969